

QUANDO A LUZ OFUSCA A VISÃO: *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA E BLINDNESS*

WHEN LIGHT BLURS VISION: *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA AND BLINDNESS*

Ibrahim Alisson Yamakawa*
Luzia Aparecida Berloff Tofalini**

RESUMO: O tema do artigo é a cegueira sendo norma, não exceção, em um contexto preponderantemente visual-técnico-científico, perceptível a partir do romance de José Saramago, *Ensaio Sobre a Cegueira*, e de sua adaptação cinematográfica, *Blindness*, roteirizado por Don McKellar e dirigido por Fernando Meirelles. O propósito inicial é determinar as causas da cegueira que deixa a sociedade representada nessas duas criações em um estado de completo caos. Objetiva-se demonstrar como o paradigma de visualidade vigente nessa sociedade reúne especialmente três aspectos: assimetria, derivação de um projeto de poder e condenação das personagens à cegueira. Metodologicamente, faz-se um percurso por passagens do romance e do filme em análise, em diálogo com as teorizações de Alfredo Bosi (1988), Sandra Ferreira (2015), Adam Jaworski (1993), David Le Breton (2016; 2019), Eduardo Lourenço (2022), Sérgio Paulo Rouanet (1988), Maria Alzira Seixo (2015), além de postagens do blogue, *Diário de Blindness*, do diretor Fernando Meirelles (2007).

PALAVRAS-CHAVE: *Ensaio Sobre a Cegueira. Blindness. Estudos comparados. Adaptação. Luz.*

ABSTRACT: The theme of this article is blindness as the norm rather than the exception in a predominantly visual-technical-scientific context, analyzed through the perspective of José Saramago's novel, *Blindness*, and its homonymous film adaptation, written by Don McKellar and directed by Fernando Meirelles. The initial purpose is to determine the causes of the blindness that plunges the society depicted in these two works into complete chaos. The article argues that the prevailing paradigm of visuality in this society encompasses three key aspects: asymmetry, derivation from a power project, and the condemnation of the characters to blindness. To support this argument, an analysis is conducted through key passages from the novel and the film, in dialogue with the theories of Alfredo Bosi (1988), Sandra Ferreira (2015), Adam Jaworski (1993), David Le Breton (2016; 2019), Eduardo Lourenço (2022), Sérgio Paulo Rouanet (1988), and Maria Alzira Seixo (2015), as well as Fernando Meirelles' blog post on *Diário de Blindness* (2007).

KEYWORDS: *Ensaio Sobre a Cegueira. Blindness. Comparative Studies. Adaptation. Light.*

* Doutor em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (2022). Professor de língua inglesa da Prefeitura do Município de Jundiá

** Professora Associada da Universidade Estadual de Maringá (UEM).

Contexto (ISSN 2358-9566)

<https://doi.org/10.47456/7886c341>

Vitória, v. 1, n. 47, 2025

As sociedades ocidentais de hoje são predominantemente visuais e estão cada vez mais convictas da primazia da visão sobre os outros sentidos. A fé em uma visibilidade universal, há muito, é crescente e, pouco a pouco, o sentido da visão adquiriu excepcional autoridade. Com todas as críticas que se pode ou se deve fazer sobre esse modelo de realidade, duas espécies de arte contemporâneas destacam-se principalmente pela forma extremamente aguda com que questionam e desafiam a legitimidade desse domínio, da hegemonia da visão: a literatura e o cinema. Para esta reflexão foram eleitos o romance de José Saramago, *Ensaio Sobre a Cegueira*, e a sua adaptação cinematográfica, *Blindness*, roteirizado por Don McKellar e dirigido por Fernando Meirelles.

Nessas duas obras, existem importantes referências à crise do privilégio da experiência visual. A bem dizer, ambas as obras apresentam imagens aterradoras que discriminam as bases dessa crise, desmistificam a convicção sobre qualquer exclusividade associada à visão e investem contra as raízes de uma cegueira que deixa toda uma sociedade em completa imobilidade. Há, de fato, nessas duas criações, uma profunda reflexão a respeito desses problemas. Tal é, pelo menos, o que, em uma primeira aproximação, as tramas do romance e do filme, sob um ponto de vista crítico da instrumentalização da visão na cultura ocidental contemporânea, parece oferecer.

Tanto no romance quanto no filme, uma epidemia de cegueira se alastra por “todo o corpo social organizado” (Saramago, 1995, p. 123) e o Governo resolve agir, excluindo qualquer um que se identificasse como cego e qualquer um que tivesse contato com eles. Os atingidos são conduzidos compulsoriamente para um manicômio abandonado e lá são mantidos sob forte vigilância militar. Os primeiros a serem levados foram o médico e a mulher dele. Depois, juntaram-se a eles o primeiro cego, o ladrão que roubou o automóvel dele, uma rapariga de óculos escuros e um garotinho estrábico. Por motivos supostamente desconhecidos, a mulher do médico é a única a conservar a visão e, precisamente por isso, ela detém uma influência decisiva no destino dessas personagens, principalmente pelo fato de zelar por elas sob circunstâncias

extremas, conforme mais grupos de cegos são enviados para o mesmo local, agravando drasticamente as condições de vida dos internados.

Sob a aparência de uma quarentena, as autoridades instalam um regime de puro terror, o que faz eclodir uma guerra de “cegos contra cegos” (Saramago, 1995, p. 138). Guiados pela mulher do médico, o primeiro cego, a mulher dele, a rapariga de óculos escuros, o garotinho estrábico, o velho da venda preta e o médico libertam-se da prisão e, aos poucos, recobram a dignidade e a esperança, inclusive a de “recuperar a vista” (Saramago, 1995, p. 290). Mas, em um dado momento, no romance, a mulher do médico e a rapariga de óculos escuros se questionam se a “cegueira é concreta e real [...] Não tenho certeza, disse a mulher do médico, Nem eu, disse a rapariga de óculos escuros” (Saramago, 1995, p. 282). Ora, se esta cegueira não fosse real, como, de fato, suspeitam essas duas personagens, então de que tipo de cegueira estariam sendo vítimas todas as personagens do romance e do filme? Quais seriam, afinal, as suas verdadeiras causas? E o que poderiam fazer diante de tal acontecimento?

Ensaio Sobre a Cegueira e Blindness parecem abrir diferentes caminhos para a compreensão dessas questões. O romance, ao explorar os limites humanos do ‘ver’ e “tão fora do que a ciência conhece” (Saramago, 1995, p. 59), reflete - eis uma primeira hipótese - como o indivíduo isolado só consegue ver o que o progresso técnico e as estruturas de poder o autorizam a ver. Nessa terrível armadilha, na qual as personagens estão presas, parece não ser possível, no âmbito do romance, ver, por exemplo, nada além do que já é administrado e controlado pelo domínio da técnica e da precisão científica. O filme, por sua vez, ao insinuar que as luzes nem sempre estão a favor da visão, denuncia, sob todos os ângulos - eis uma segunda hipótese -, a luminosidade opressiva que desorienta e que, no limite, cega. O que parece, aliás, fabricar uma visão apocalíptica na qual o avanço técnico-científico abusa do privilégio humano de ver para colocar esse mesmo ser a serviço da máquina. Essas duas narrativas, sob essas perspectivas, parecem, então, qualificar e aprofundar, de modos distintos, e também correlatos, os sentidos de ‘ver’ e de ‘não-ver’, tão errantes

hoje, além de desfazer certa confusão no universo da diegese em que o ‘não-ver’, não raro, confunde-se com o ‘ver’ e o ‘ver’ quase sempre em excesso, como parece ser o caso em ambas as narrativas, implica o ‘não-ver’.

Nesse nível, *Ensaio Sobre a Cegueira* e *Blindness* merecem uma leitura atenta. Ao desafiarem a ordem das coisas (do imperativo de ‘ver’ e da condenação de ‘não-ver’), invertendo-as, ambas as narrativas parecem insinuar uma transformação radical das personagens na sua relação com o outro e na sua relação com o mundo, propondo uma espécie de reabilitação ética da capacidade de ver. Diante disso, é importante pensar como cada uma dessas narrativas, a partir de suas formas específicas de expressão - a narração em prosa e a narração cinematográfica - problematiza a hegemonia da visão, reorienta as personagens na sua relação com o visível, qualifica os inúmeros sentidos de ‘ver’ e desafia o leitor e o espectador a refletir mais profundamente sobre o que significa realmente ‘ver sem amarras’.

10

A luz em oposição à visão: o retrato do ambiente urbano das grandes cidades

No romance e no filme, a inteira orientação da vida depende da capacidade de ver. Ali, o mundo todo parece mesmo estar disponível para a visão: basta abrir os olhos e ver. É como se nada existisse no mundo que não fosse suscetível de ser visualizado ou disponível ao olhar de alguma forma, mesmo que através de recurso a instrumentos técnicos que tornam tudo muito mais acessível. Com tais instrumentos à disposição, que prometem, aliás, alargar como nunca as fronteiras do visível, o mundo representado nessas duas narrativas parece proclamar uma era de visibilidade absoluta. Os estímulos visuais, por isso, principalmente no filme, estão por toda a parte e parecem ser inesgotáveis. Com a presença constante da luz elétrica, a visão torna-se praticamente o sentido exclusivo para quase todo deslocamento. As personagens, com efeito, vivem cada vez mais imersas em um acúmulo visual sem sentido.

No início do romance, por exemplo, as personagens estão sem defesas diante de um excesso de estímulos visuais, conforme obedecem à mudança na cor das luzes de um semáforo. O narrador descreve motoristas, em seus automóveis,

olhando ansiosamente para o “disco amarelo” (Saramago, 1995, p. 11) que se ilumina, e pedestres que, para atravessar a faixa no cruzamento, aguardam acender o “desenho do homem verde” (Saramago, 1995, p. 11). Os pedestres avançam rapidamente, mesmo que “o sinal de caminho livre para os carros vai tardar ainda alguns segundos” (Saramago, 1995, p. 11). Os motoristas, enquanto isso, estão “impacientes [...] como cavalos nervosos” (Saramago, 1995, p. 11) e, por isso, mantêm os seus carros em “tensão [...] avançando, recuando” (Saramago, 1995, p. 11), até chegar à sua vez de passar. Nessa cena, tudo acontece em uma sucessão frenética de imagens. Há muita pressa e muita velocidade.

A relação das personagens, nesse momento do romance, com todo o resto é totalmente desatenta. Elas se relacionam com tudo pela mera força do hábito. O narrador, ao contrário, consideravelmente mais atento, não se exime de fazer um comentário: “A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto, não há nada que menos se pareça com uma zebra, porém assim lhe chamam” (Saramago, 1995, p. 11). Nessa passagem, é justo afirmar que, com exceção da atitude do narrador, o ‘ver’ é basicamente um gesto superficial, distraído e mantido sem qualquer esforço. Uma explicação para isso pode vir da confirmação de uma “indiferença tranquila” em vigor nas sociedades de hoje, conforme descreve David Le Breton (2016, p. 71), em sua *Antropologia dos sentidos*. Nas palavras desse autor, o que melhor define o regime visual corrente é a “olhadela”, porque “os olhos deslizam-se sobre o familiar sem a ele apegar-se”, fazendo dela um paradigma de visualidade nas sociedades contemporâneas.

Diante dos acontecimentos reportados nessa primeira cena do romance, pode-se compreender que o problema de fundo aqui, citando Maria Alzira Seixo (2015, p. 103), é justamente que “o que [se] vê não é o que [se] vê”, isto é, o fato de supor ver tudo o que se passa com uma simples olhadela não significa realmente ‘ver’, pois abrir os olhos não é necessariamente o suficiente; ‘ver’ exige bem mais. Afinal, as coisas não se oferecem com transparência ao olhar. A visão requer, de certo modo, estar atento ao visível. Não, por acaso, um dos

motoristas, “o primeiro da fila do meio” (Saramago, 1995, p. 11), é o primeiro a ser atingido pela terrível cegueira branca. Os outros, sem demora, ficarão cegos também, mas, mesmo antes de eles se encontrarem mergulhados em uma “brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis” (Saramago, 1995, p. 13), como é descrita a cegueira no romance, é seguro afirmar que eles também não veem. Porque, no instante em que o primeiro condutor ficou cego, “os carros atrás dele buzinaavam frenéticos. Alguns condutores [...] dispostos a empurrar o automóvel empanado para onde não fique a estorvar o trânsito, batem furiosamente nos vidros fechados” (Saramago, 1995, p. 12). Não veem o que, de fato, está se passando à sua frente. Sua preocupação é outra; é o “semáforo” (Saramago, 1995, p. 13), é o “sinal [que] está no vermelho” (Saramago, 1995, p. 14), é o trânsito interrompido. Têm pressa, enfim, e, por isso, exigem velocidade. Não têm tempo para ‘ver’ nada além disso.

O filme procura reproduzir um efeito semelhante. Os créditos de abertura exibem a logomarca da distribuidora - a *Focus Features International*¹ - e, em seguida, as logomarcas das produtoras - a *Rhombus Media*, a *O2 Filmes* e a *Bee Vine Pictures* -, simulando focos de luz elétrica em movimento de maneira bastante significativa. A primeira animação de abertura apresenta (ao estilo do efeito *bokeh*) pontos de luz brancos, amarelos, verdes e azuis, exatamente como os da luz elétrica, sob um fundo preto e ciano escuro. Depois, centralizado, surge em letras douradas o nome da companhia. Enquanto isso, ao fundo, ouvem-se ruídos de automóveis em movimento aumentando gradualmente. Na segunda animação, sob um fundo preto, as logomarcas das três produtoras surgem piscando rapidamente em traços brancos, como

¹ Ainda que se considere que essa animação da *Focus Features International* não é exclusiva para esse filme, pois existem outros filmes desta empresa com essa mesma animação de abertura, por exemplo, *Se, jie* (2007), *Dallas Buyers Club* (2013), *Atomic Blonde* (2017), *The Dead Don't Die* (2019), *Promising Young Woman* (2020), *Belfast* (2021), *The Holdovers* (2023), entre tantos outros, deve-se considerar que toda animação de abertura sempre faz parte do filme e pode interagir com ele, como é o caso de *Nocturnal Animals* (2016) e *Blindness* (2008), seja pela sobreposição do som dos automóveis ao fundo de um, seja pelas formas e pelas cores de outro.

anúncios luminosos típicos das grandes cidades. Somente após o ruído de um ônibus freando é que essas imagens se estabilizam, como se o espectador as estivesse observando de um ponto em movimento. Ao fim da segunda animação, destacam-se, no primeiro plano, carros de passeio em alta velocidade, mas a velocidade é tal que não é possível definir exatamente quais carros são esses e nem mesmo quantos são; infere-se apenas que são muitos. A essa velocidade, todo espaço se torna indistinguível. No plano seguinte, a luz vermelha do semáforo é tudo o que o espectador pode ver. Em outro plano, além dos automóveis em movimento, é possível observar de relance os pedestres ao fundo, mas a imagem deles também não é nítida. O semáforo, poucos segundos depois, reaparece em close. Não é difícil perceber que essas escolhas realçam, no filme, também muita luz e muita velocidade.

Os recursos essenciais para a obtenção desse efeito estão presentes na fotografia, na montagem e na edição de som, com a crescente velocidade dos automóveis em movimento dentro de um mesmo quadro, com a multiplicação de planos cada vez mais curtos e cada vez mais fechados, com a sobreposição de som de cenas e com a apresentação de um ambiente excessivamente ruidoso. Toda montagem fabrica a ilusão de excesso de luz e de excesso de velocidade, produzindo o efeito de um “achatamento da paisagem” que, conforme adverte Nelson Brissac Peixoto (1988, p. 361), “quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, contra uma tela” e, por isso, sob influência da velocidade, tudo perde espessura. E o que a combinação desses recursos procura fazer é transmitir ao espectador uma certa sensação de cansaço com a sobre-exposição de luz e de informação a grande velocidade. No caso do retrato do ambiente urbano das grandes cidades, isso faz todo o sentido, pois constata-se, com essa e com outras passagens do filme, um imenso cansaço provocado pelo excesso e pela exacerbação de luz, de imagens e de velocidade.

No *Diário de Blindness*, um blogue do diretor com registros sobre os processos de pré-produção, produção e pós-produção, Fernando Meirelles (2007c, s/p) registra que pensou, desde o princípio, deixar o “espectador, sempre no meio

da ação”. Para tanto, opta por posicionar uma câmera sempre próxima do objeto capturado e realçar o ruído de fundo, como se o espectador também estivesse em cena. Outro elemento importante no filme é a iluminação. Ao invés de corrigir com a luz o excesso de reflexos e de brilho, o diretor decide-se por “Reflexos o tempo todo, imagens abstratas, mal enquadradas, desfocadas ou superexpostas” (Meirelles, 2007a, s/p). Faz isso, segundo informa no blogue, para dar ao espectador a mesma sensação de cansaço e de desorientação das personagens que, antes de serem acometidas pela cegueira branca, têm a visão comprometida pelo excesso de luminosidade artificial.

A rapariga de óculos escuros a caminho da farmácia exemplifica bem esse tipo de cansaço no romance. “Fizera-se noite quando saiu do consultório. Não tirou os óculos, a iluminação das ruas incomodava-a, em particular a dos anúncios” (Saramago, 1995, p. 31). Isso porque, conforme argumenta Adam Jaworski (1993), a grande quantidade de informação, de luzes e de imagens presentes nos grandes centros urbanos é responsável, em parte, pela desatenção com que esses anúncios e comerciais são recebidos pelo público. Para Eduardo Lourenço (2022, p. 32), isso é porque

vivemos sob um regime de absoluto bombardeamento informativo, numa espécie de vigília contínua, sem termos a possibilidade, por assim dizer, de fecharmos os olhos. Assim, o que parece urgente é escapar a esse fluxo, descobrir um refúgio, em suma, defender o direito de ‘não ser informado’.

E, para a rapariga de óculos escuros, que tem consciência desse mal-estar provocado pela repetição incessante das luzes, o seu refúgio, por enquanto, é o seu par de óculos escuros.

Outras personagens, por outro lado, não têm, a essa altura da narrativa, sequer consciência da possibilidade de um refúgio e, por isso, são atraídas, sem quaisquer defesas, para essa luz artificial. É o caso do ladrão que, conduzindo o carro do primeiro cego, depois de tê-lo deixado em casa, foi tomado pelo sentimento de remorso que “estava a pôr-lhe diante dos olhos a imagem desamparada do cego quando fechava a porta” (Saramago, 1995, p. 26-27). E, nesse preciso instante, “O ladrão redobrou a atenção ao trânsito para impedir que pensamentos tão assustadores lhe ocupassem por inteiro o espírito”

(Saramago, 1995, p. 27). Para não ‘ver’ o que tinha realmente feito contra o cego, começou “a olhar as luzes de um modo que se estava a tornar obsessivo” (Saramago, 1995, p. 27). O espetáculo monótono das luzes definitivamente o distraía dos seus pensamentos e o deixava “desorientado” (Saramago, 1995, p. 27) o suficiente para não ver nada além do imediato, ao mesmo tempo, que provocava na personagem um deslumbramento superficial e sem sentido, alienando-a de si mesma, impedindo-a de um olhar ético, um olhar crítico.

Olhar fixamente para as luzes, do modo como faz o ladrão, é uma forma de deter os pensamentos; de não pensar em nada, para não sentir mais nada. É uma forma de finalmente dissipar qualquer sentimento de arrependimento. A certa altura, “acabou por enfiar o carro por uma rua transversal secundária onde sabia não haver semáforos” (Saramago, 1995, p. 27) e, por não querer ‘ver’ o que a sua consciência o compelia a ‘ver’, esforçou-se para ‘não ver’ e “arrumou-o [o carro] quase sem olhar” (Saramago, 1995, p. 27), exatamente como fazem os motoristas da cena de abertura do romance, de forma impensada, totalmente mecânica, quase inconscientemente. Nesse ambiente mais escuro, no entanto, “Sentia-se à beira de um ataque de nervos” (Saramago, 1995, p. 27). Sem as luzes para o distraírem, a sua visão, por um breve momento, não se restringiu ao imediato, conforme descreve aqui o narrador:

A consciência moral, que tantos insensatos têm ofendido e muitos mais renegado, é coisa que existe e existiu sempre, não foi uma invenção dos filósofos do Quaternário, quando a alma mal passava ainda de um projecto confuso. Com o andar dos tempos, mais as actividades da convivência e as trocas genéticas, acabámos por meter a consciência na cor do sangue e no sal das lágrimas, e, como se tanto fosse pouco, fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca. Acresce a isto, que é geral, a circunstância particular de que, em espíritos simples, o remorso causado por um mal feito se confunde frequentemente com demos ancestrais de todo o tipo. Donde resulta que o castigo do prevaricador acaba por ser, sem pau nem pedra, duas vezes o merecido. Não será possível, portanto, neste caso, deslindar que parte dos medos e que parte da consciência afligida começaram a apoquentar o ladrão (Saramago, 1995, p. 26).

Uma explicação para esse súbito arrependimento pode ser percebida no fragmento: “Ao oferecer-se para ajudar o cego, o homem que depois roubou o

carro não tinha em mira, nesse preciso momento, qualquer intenção malévola” (Saramago, 1995, p. 25). Ele não pretendia roubar o carro, “muito pelo contrário, o que ele fez não foi mais do que obedecer àqueles sentimentos de generosidade e altruísmo” (Saramago, 1995, p. 25). Se o cego tivesse aceitado a proposta de “lhe ficar a fazer companhia enquanto a mulher não chegasse, quem sabe se o efeito da responsabilidade moral resultante da confiança assim outorgada não teria inibido a tentação criminosa” (Saramago, 1995, p. 26). Afinal, “Todos temos os nossos momentos de fraqueza” (Saramago, 1995, p. 101), disse a mulher do médico, em outra passagem, pois “aqui todos somos culpados e inocentes” (Saramago, 1995, p. 101). Então, “concluindo, como não se cansa de ensinar-nos o provérbio antigo, o cego, julgando-se que se benzia, partiu o nariz” (Saramago, 1995, p. 26). Por ter privilegiado o imediato e o superficial, à atenção e à consideração, o primeiro cego não soube ou não quis ‘ver’ além das circunstâncias e das aparências e, por isso, o gesto de solidariedade provavelmente genuíno do ladrão passou, então, totalmente despercebido e, com efeito, acabou se transformando em outra coisa.

No filme, nenhuma das “considerações do narrador sobre as motivações do ladrão de automóveis, sublinhando na sua atitude um complexo reactivo que o iliba em grande parte do roubo cometido” (Seixo, 2015, p. 100) e nem qualquer sentimento de culpa ou de arrependimento são postos em cena. Na verdade, essa personagem, enquanto conduz o carro recém-roubado por ruas excessivamente escuras, apesar de bastante movimentadas, tem sobre o rosto, e apenas sobre ele, muita luz, porque “a cada 10 segundos”, conforme escreve Meirelles (2007d, s/p) no blogue, “(Serjão), o eletricitista o ofuscava [o ladrão] direcionando um refletor para os seus olhos”. E se, assim como no romance, essas luzes distraem, no filme, elas, mais do que isso, produzem outro efeito: o de uma ligeira experiência de cegueira também no espectador, impedindo-o de lançar um olhar mais aguçado sobre as atitudes da personagem em cena.

A iluminação excessiva, nesse caso, afeta a qualidade do ‘ver’ não apenas da personagem, como ocorre no romance, mas, pode-se dizer, também do próprio espectador. Quando o ladrão perde a visão, o farol de um carro reproduz o que

o narrador do romance descreve como “cegueira da luz” (Saramago, 1995, p. 306). Conforme esse carro avança, com os faróis em direção às lentes da câmera e, conseqüentemente, em direção aos olhos do espectador, essas luzes fazem com que a audiência também experimente, por um breve instante, um pouco da cegueira branca referida na narrativa. Na cena em que tal fato ocorre, aos 10min30s do filme, uma luz branca rapidamente devora todas as coisas e até um desenho de grafite na parede, ao lado do ladrão, tem os olhos deformados, como se estivessem contraindo com a intensidade dessa luz. Depois, toda a tela é tomada por um clarão branco, obscurecendo a vista do espectador.

Aquele que assiste ao espetáculo exibido na tela se obriga a empreender uma reflexão: a luz, nessa e em outras cenas do filme, não oferece nenhuma garantia de visibilidade. Nenhuma luz, por si mesma, é o bastante para tornar as coisas visíveis acessíveis. Aliás, quando tudo se torna excessivamente iluminado, tudo desaparece pelo excesso de iluminação. A iluminação, a essa altura, deixa de pertencer ao domínio da visão para paradoxalmente pertencer ao campo da obscuridade. Além do mais, a tão difundida ideia, que persiste desde a antiguidade até os dias de hoje, de que os olhos recebem “passivamente, com prazer ou desprazer, contanto que estejam abertos, verdadeiras sarabandas de figuras, formas, cores, nuvens de átomos luminosos que se ofertam [...] aos sentidos do homem” (Bosi, 1988, p. 67), é absolutamente parcial e limitada. Isso porque, citando Le Breton (2016, p. 94), “Os olhos não são somente receptores da luz e das coisas do mundo”, mas também simultaneamente ‘mediadores’ de toda luz e de todas as coisas visíveis do mundo. Ver, portanto, também “é pôr à prova o real através de um prisma social e cultural, de um sistema de interpretação que carrega a marca da história pessoal de um indivíduo imerso numa trama social e cultural” (Le Breton, 2016, p. 94). Por isso, ver não é tão somente a ação direta da luz sobre um corpo iluminado refletida para os olhos, mas simultaneamente um gesto, uma ação, que tem uma disposição e uma intenção e que faz critério sobre aquilo que é olhado. “Em suma”, segundo Alfredo Bosi (1988, p. 66), “há um ver-por-ver, sem o ato intencional do olhar; e há um ver como resultado obtido a partir de um olhar ativo”. A diferença entre eles é que, prosseguindo com o

pensamento de Bosi (1988, p. 66), “Ver-por-ver *não* é ver-depois-de-olhar”. Há o ‘ver’ como receber, sem esforço, e há o ‘ver’ como capturar, esquadrinhar, compreender, examinar e interpretar, que requer imenso esforço. É esse o desafio que as personagens, tanto do romance quanto do filme, nesse momento pré-epidêmico da narrativa, parecem enfrentar. No descompasso entre o excesso de estímulos visuais oferecidos e a justa quantidade de informações necessárias e verdadeiramente captadas, compreendidas e interpretadas, desponta, com a experiência absurda da perda do sentido de ‘ver’, a crise da hegemonia da visão.

A luz que ilumina as camaratas: uma armadilha autoritária

Embora supondo a si mesma herdeira e defensora legítima de uma visibilidade irrestrita, a sociedade de *Ensaio Sobre a Cegueira* e *Blindness*, durante o enfrentamento da epidemia, encontra-se em um estado de cegueira tão avançado que ela parece ser incapaz de fazer qualquer coisa a respeito. Assim que os primeiros casos são notificados, sob o efeito de determinações mais ou menos contraditórias, essa sociedade procura justificar a todo momento no seu funcionamento ético-político uma série de medidas arbitrárias e autoritárias para conter a qualquer custo o avanço da epidemia. Não faltam, por isso, vozes da ciência e da política institucional para defender, sob o pretexto de uma “solidariedade com o resto da comunidade nacional” (Saramago, 1995, p. 50), a eficácia de tais medidas. Mas o que aparentemente se apresenta sob a forma de uma preocupação genuína com a saúde, a segurança e o bem-estar dos cidadãos, baseada fortemente em rigorosos protocolos de saúde e de segurança, concretamente aparece, primeiro, sob a forma de indiferença e, depois, de violência, estimulando toda espécie de horrores. A experiência das personagens de quarentena descrita como “inferno do inferno” (Saramago, 1995, p. 191) pelo velho da venda preta é uma evidência disso. Diante do que acontece com os cegos dentro das camaratas, não surpreende, portanto, o aprofundamento radical da perda do sentido de ‘ver’ e da crise da hegemonia da visão.

Bem se compreende por que a promessa de alcance quase ilimitado da visão na era da técnica e da informação é falsa e mascara, apenas até certo ponto, o estado de cegueira generalizada que sempre imperou nessa sociedade. O instante em que o velho da venda preta questiona se “Seria muito prematuro falar em cura? Quanta pesquisa seria necessária? E o financiamento? (Blindness, 2008, 39min5s), porque, “dia após dia, os participantes, impotentes, foram submetidos a seminários, mesas redondas intermináveis, com especialistas de todo o mundo, proclamando sua ignorância geral” (Blindness, 2008, 38min50s) e, ao final, não restou “uma única vista sã para olhar para a lente de um microscópio” (Saramago, 1995, p. 232), exprime melhor a qualidade dessa visibilidade atrofiada. E essa observação nada tem de irônica, considerando o estado de cegueira geral. Pode-se até afirmar que “São palavras certas”, complementa a rapariga de óculos escuros, no romance, pois “já éramos cegos no momento em que cegámos” (Saramago, 1995, p. 131), “Cegos que vêem”, reflete a mulher do médico, depois, em outra passagem, “Cegos que, vendo, não vêem” (Saramago, 1995, p. 310). De maneira que se tem a impressão de que tanto o romance quanto o filme parecem afirmar que abrir os olhos não é necessariamente o suficiente, como adverte também a epígrafe do romance: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (Saramago, 1995, p. 9). A terrível experiência das personagens nas camaratas é uma demonstração dessa realidade.

Logo que os primeiros casos são notificados pelo médico às autoridades do Governo, uma comissão composta por agentes do ministério da Saúde reúne-se para discutir o que fazer diante de tamanha crise. “A comissão agiu com rapidez e eficácia. Antes que anoitecesse, já tinham sido recolhidos todos os cegos de que se havia notícia, e também um certo número de presumíveis contagiados” (Saramago, 1995, p. 47). E “Enquanto não se apurassem as causas [...], enquanto [...] não fosse encontrado o tratamento e a cura, e quiçá uma vacina que prevenisse o aparecimento de casos futuros, todas as pessoas que cegaram” (Saramago, 1995, p. 45) seriam concentradas e isoladas, para prevenirem-se “ulteriores contágios, os quais, a verificarem-se, multiplicariam mais ou menos

segundo o que matematicamente é costume denominar-se progressão quociente” (Saramago, 1995, p. 45). De uma perspectiva exclusivamente científica, esse primeiro esforço das autoridades tem lógica. Porque, ao “pôr de quarentena todas aquelas pessoas” (Saramago, 1995, p. 45) que se acredita terem sido expostas à doença contagiosa, em um local designado e controlado, “segundo àquela antiga prática, herdada dos tempos da cólera e da febre-amarela, quando os barcos contaminados ou só suspeitos de infecção tinham de permanecer ao largo durante quarenta dias, até ver” (Saramago, 1995, p. 45), o governo parece ter como objetivo realmente o controle do contágio e a redução de casos. No entanto, essa lógica tem um lado perverso, uma vez que o seu *modus operandi* se propõe a tratar das personagens cegas como meros dados estatísticos. Em consequência disso, isto é, da mais absoluta indiferença à pessoa humana, nenhuma das personagens do romance e do filme têm nome próprio. Aliás, “os nomes, que importa os nomes” (Saramago, 1995, p. 65). Nessas circunstâncias, elas, de fato, não precisam de nomes, porque, além de cegas, sob essa lógica, elas também são invisíveis. Por outras palavras,

O melhor será que se vão numerando e dizendo cada um quem é. Parados, os cegos hesitaram, mas alguém tinha de principiar, dois dos homens falaram simultaneamente, sempre acontece, os dois calaram, e foi o terceiro quem começou, Um, fez uma pausa, parecia que ia a dizer o nome, mas o que disse foi, Sou polícia, e a mulher do médico pensou, Não disse como se chama, também saberá que aqui não tem importância. Já outro homem se apresentava, Dois, e seguiu o exemplo do primeiro, Sou motorista de táxi. O terceiro homem disse, Três, sou ajudante de farmácia. Depois, uma mulher, Quatro, sou criada de hotel, e a última, Cinco, sou empregada de escritório (Saramago, 1995, p. 66).

No filme, as metáforas visuais procuram apreender essa mesma atmosfera de anonimato. As personagens, além de não terem nomes próprios, em alguns casos, não têm sequer um rosto. Esse é o caso do grupo de cegos que se vai numerando quando adentram a primeira camarata, e também dos guardas que vigiam o complexo.

À entrada, o guarda que guia o grupo dos recém-chegados pelo alto-falante não aparece em cena. Ouve-se apenas uma voz autoritária ditando o caminho. E, apesar desse guarda estar do lado de fora, porque de alguma forma ainda conserva aquilo que se entende por ‘visão’, ele faz parte da mesma massa

Contexto (ISSN 2358-9566) Vitória, v. 1, n. 47, 2025

indistinta de invisíveis. Os demais guardas, com exceções à parte, ao invés de ostentarem uma face expressiva, têm sobre o rosto pesadas máscaras de proteção e capacetes que interditam quaisquer referências de identificação visual. Mesmo que esse não seja o motivo pelo qual eles usam esse equipamento, as máscaras deles têm um papel simbólico relevante, ao impor o anonimato e subtrair qualquer traço de singularidade. A máscara que cobre o rosto nada revela a respeito do rosto. Ela oculta a identidade pessoal e, ao mesmo tempo, reveste o portador de uma identidade evocada pela máscara. Funciona como uma espécie de renúncia do indivíduo em favor de um grupo; o dos militares. Nesse contexto, a máscara, por ser, de acordo com Le Breton (2019, p. 273), “um rosto de procuração, factício, imóvel”, ela, conseqüentemente, liberta o usuário de inúmeras responsabilidades pessoais e reservas morais implicadas pelo vínculo social. “Tal recurso indica”, prosseguindo com Le Breton (2019, p. 285), “uma vontade declarada de ruptura com a trama das leis e dos costumes coletivos”. E é exatamente isso que acontece. A máscara dos guardas favorece o abuso e o crime. É nesse sentido que se pode pensar essa máscara como uma representação de uma adesão cega a uma organização indiferente. Não surpreende, portanto, nessa perspectiva, a rapidez e a forma com que irrompe a violência no interior do manicômio onde as personagens cegas estão aprisionadas.

Com relação aos cegos, ao invés do rosto, o enquadramento concentra-se nas sombras, nos contornos difusos das silhuetas, produzindo, com os reflexos de luz branca, vultos tênues e disformes. Um exemplo desse procedimento é a cena de entrada do segundo grupo de cegos aos 29min30s. Os recém-chegados, parados à porta da primeira camarata, não têm uma imagem nítida. Não há como reconhecer ali um rosto humano. Tudo neles é irreconhecível. Não são visíveis, nessas personagens, expressões de medo, de assombro, de terror, de cansaço e nem quaisquer outros traços, ainda que superficiais, que as diferenciem umas das outras. Na verdade, tudo o que se vê, em um primeiro momento, são sombras que se assemelham a seres humanos. Com efeito, elas também não despertam nas restantes personagens, salvo exceções, sentimentos de empatia ou de solidariedade. Provavelmente porque, tal como

Saramago advertiu em *Todos os Nomes*, “de gente vulgar ninguém quer saber, ninguém se interessa verdadeiramente por ela, ninguém se preocupa com saber o que faz, nem o que pensa, nem o que sente” (Saramago, 2004, p. 53-54). De modo que, com os recém-chegados parados à porta, além do perfil do rosto da mulher do médico que aparece no primeiro plano, o espectador não vê nada claramente. Tudo é nublado assim no filme porque, segundo Meirelles, as

personagens desta história não têm nomes e nem precisam uma vez que são todos indistintos, incapazes de enxergar uns aos outros. Foi pensando no percurso de cada um deles que percebi que o desmoronamento do qual o livro fala não é necessariamente da sociedade ou da civilização, mas de cada indivíduo. Ao perder a visão, os personagens fazem o percurso da desumanização, passam a se mover pelo instinto de sobrevivência e suas vidas se resumem a comer, transar, defecar. É só o restabelecimento das relações amorosas, do afeto, do reconhecimento do outro que lhes dá a estrutura para reconstruir suas vidas e se humanizarem novamente (Meirelles, 2007b, s/p).

O diretor, no *Diário de Blindness*, explica ainda que, para dar às personagens e à história os contornos e a profundidade necessários, trabalha simultaneamente com quatro câmeras: uma câmera de 64mm para planos gerais; uma câmera de 16mm para capturar imagens inesperadas; e mais duas câmeras A e B de 35mm. A câmera A, em seus próprios termos, procura “a clareza da história” (Meirelles, 2007d, s/p). Ela tem como foco “mostrar o lugar onde estão os atores, cobrir os diálogos e as reações dos personagens deixando claras as intenções da cena” (Meirelles, 2007d, s/p). Com essa câmera, os planos são mais abertos e o enquadramento é o mais convencional possível. A câmera B, diferentemente da primeira, “tenta contar a mesma história de forma mais indireta” (Meirelles, 2007d, s/p). Essa câmera “cobre a cena através de reflexos, pelas costas dos atores, faz os closes, busca enquadramentos menos óbvios” (Meirelles, 2007d, s/p). O plano, a altura da câmera e a sua posição em relação ao objeto capturado são totalmente inusuais. Ela “mostra a nuca em vez do rosto, uma sombra em vez do corpo do ator. Sugere a história mais do que conta” (Meirelles, 2007d, s/p). Para o diretor, “desta câmera deverão sair ‘os melhores momentos’ do filme”, porque “Se a câmera A é prosa, a câmera B é poesia” (Meirelles, 2007d, s/p). Note-se a diferença pelos exemplos: com a câmera A, aos 25min30s, da rapariga de óculos escuros e do garotinho estrábico, ambos

acomodados nas camas da primeira camarata; e, com a câmera B, aos 32min05s, dos guardas confrontando o médico e a mulher dele.

Apesar das diferenças de composição - que, de um lado, com a câmera A, opta-se pelo plano médio centralizado, revelando parte significativa do espaço onde as personagens estão inseridas (camas hospitalares dispostas lado a lado, uma janela gradeada, um interfone, paredes brancas), e, de outro, com a câmera B, recorre-se ao plano aberto não centralizado, criando um efeito de indefinição ao pôr em destaque no primeiro plano, sem quaisquer detalhes, duas figuras humanas em pé e de costas para a câmera em um espaço indeterminado, contribuindo para a desorientação geral do espectador -, prevalecem, em ambos os quadros (da câmera A e da câmera B), uma atmosfera de anonimato e isolamento. Certamente, a caracterização do espaço e a postura dos atores em cena contribuem muito para essa compreensão.

A título de ilustração, a cena dos soldados, a partir dos 32min, com os rostos cobertos e desfocados, empunhando fuzis, apavorados com a menor aproximação do médico e da mulher dele, não esboça qualquer disposição de entendimento e cooperação entre as personagens. O diálogo entre eles é truncado: “- Eu sou médico. - Não posso deixar que saiam. Então, por favor, voltem para trás. - Eu, eu não estou pedindo para sair, eu só estou pedindo ajuda” (Blindness, 2008, 32min). E os soldados, fechados em si mesmos, incapazes de ouvir o que o médico tem a dizer, inclusive ameaçam atirar nele caso ele dê “mais um passo” (Blindness, 2008, 32min06s). Não é difícil compreender que essa reação deles tem um motivo simples: o medo. Os guardas têm muito medo; medo de eles próprios tornarem-se cegos como os outros, de ficarem a “fazer companhia aos cegos paisanos” (Saramago, 1995, p. 89), sendo “mais um cego entre cegos” (Saramago, 1995, p. 89). Contudo, é necessário entender que, conforme adverte a rapariga de óculos escuros, no romance, o “medo cega” (Saramago, 1995, p. 131). Porque é ele que aqui também interdita as condições de uma boa visibilidade. Se para bem ver é necessário, entre outras coisas, deter-se no tempo, demorar-se no tempo, “vencer a angústia da pressa” (Bosi, 1988, p. 84), reparar; quem está dominado pelo medo, então,

não tem como ver mais tão nitidamente. Além do que, os soldados, tomados pelo medo, já estão eles próprios cegos, tão cegos quanto os motoristas da cena de abertura. A diferença é que, nesse caso, em razão da função, sua visão é produto de uma “falsa visão” fabricada pela “tirania e pelo dogma”, para usar os termos de Sérgio Paulo Rouanet (1988, p. 132). Os soldados estão cegos, mas a sua cegueira é uma “cegueira socialmente induzida” (Rouanet, 1988, p. 131). Ela não é derivada de nenhuma doença e de nenhuma limitação física, mas de um olhar que “foi reprimido autoritariamente, e desviado de seu verdadeiro objeto [...] [e que] foi educado para não ver” (Rouanet, 1988, p. 131). Em razão disso, os soldados agem apenas conforme as suas regras de conduta, quaisquer que elas sejam, e é através delas que eles ‘veem’ a realidade. Com efeito, não é surpresa constatar que, independentemente do medo que sentem, eles já têm um olhar paralisado pelas regras e pelo hábito.

Nessa linha de interpretação, nada garante que os soldados, de fato, veem. Os assassinatos e os outros crimes cometidos por eles corroboram essa colocação. Quando o ladrão decide, enfim, pedir ajuda aos soldados por causa da sua perna ferida, arrastando-se para o pátio exterior, tudo o que consegue dizer é: “Ei, olhem para mim” (Blindness, 2008, 51min10s). Mas os soldados não o veem. No romance, não é diferente. A sentinela também “Não viu nada” (Saramago, 1995, p. 80). O que aconteceu foi que “O medo fez gelar o sangue do soldado, e foi o medo que o fez apontar a arma e disparar uma rajada à queima-roupa” (Saramago, 1995, p. 80). No filme, sentindo que se tratava de uma ameaça, um dos guardas não pensou duas vezes antes de disparar um tiro no escuro e abater o ladrão.

Deve-se verificar que, apesar dessa ‘cegueira’ dos guardas, o manicômio onde estão confinados os cegos foi escolhido, entre outros motivos, para facilitar “a vigilância dos internados” (Saramago, 1995, p. 46). Tudo lá é projetado para converter os internos em objetos de observação. Além “de estar murado em todo o seu perímetro” (Saramago, 1995, p. 46) e ter “os militares que cumprem o seu dever vigiando [os cegos]” (Saramago, 1995, p. 110), há uma iluminação excessiva, fatigante, que se descreve como “amarelada e suja das lâmpadas

débeis” (Saramago, 1995, p. 151). Na primeira camarata, por exemplo, “três lâmpadas, suspensas do tecto alto, fora do alcance, derramavam sobre os catres uma luz suja, amarelada, que nem era capaz de produzir sombras” (Saramago, 1995, p. 76). Essas “luzes”, aliás, anuncia a voz do alto-falante, “manter-se-ão sempre acesas, será inútil qualquer tentativa de manipular os interruptores” (Saramago, 1995, p. 50). E, além dessa comunicação, outras quatorze são repetidas diariamente, sempre na mesma hora, segundo a mesma voz informa, para o conhecimento dos recém-internados. Mas registre-se que, assim como a luz, até essa comunicação é exaustiva.

Fazendo um paralelo com que escreve Lourenço (2022, p. 33) sobre esse tipo de comunicação, dada a sua forma e finalidade, ela deve ser encarada como tendo “uma lógica que, seriamente falando, não pertence à *esfera da comunicação*”. Prova disso é a ausência absoluta de reflexibilidade e de reversibilidade que a comunicação exige (Lourenço, 2022). Nenhum diálogo, nesse caso, é mesmo possível. Ainda que se saiba que “em cada camarata existe um telefone [...] não deverão os internados contar com nenhum tipo de intervenção do exterior” (Saramago, 1995, p. 50-51). Sob essas ordens, então, os cegos estão “isolados, mais isolados do que provavelmente já alguém esteve” (Saramago, 1995, p. 51). Tudo mais é esperar “que se descubra o remédio para a doença” (Saramago, 1995, p. 51), porém, muito antes de acontecer qualquer recuperação nesse sentido, “o manicômio dos cegos converter-se-á num território de dor e insanidade levada ao extremo, uma vez que as pessoas são para lá conduzidas e deixadas à própria sorte” (Ferreira, 2015, p. 82-83). Nessa perspectiva, “o essencial do romance engrena-se [...] quando são aplicadas as medidas de quarentena, e quando a segregação dos cegos se pratica, não sob a forma de tratamento ou apoio, mas em termos de completa exclusão social” (Seixo, 2015, p. 107). Portanto, seria um equívoco imaginar, a partir disso, que os cegos são realmente ‘vistos’ por aqueles que detêm o poder e que estão do lado de fora.

Não deixa de ser relevante que cegos, para as autoridades, sejam sempre os outros. Eles que detêm o poder e que estão do lado de fora administrando tudo

estão, desde o início da epidemia, convencidos da qualidade da própria visão. Mas isso é porque, para eles, ver significa definitivamente outra coisa. Há, por isso, vigilância ostensiva sim, mas ela não inibe sequer a formação de “um grupo de exploradores, que exige dos outros, comida, dinheiro e sexo” (Seixo, 2015, p. 107). Porque vigiar não tem o mesmo sentido que ver ou olhar, como as autoridades, com frequência, fazer crer. Os verbos ver/olhar têm mais o sentido “de *cuidar, zelar, guardar*, ações que trazem o outro para a esfera do sujeito” (Bosi, 1988, p. 78, grifos do autor). Enquanto vigiar é, em certo sentido, “observar os homens, para submetê-los ao poder” (Rouanet, 1988, p. 138). Isso permite explicar o porquê do excesso de luz em um local exclusivo para cegos. Estabelece-se, assim, uma espécie de vigilância panóptica, segundo a qual instâncias de poder criam privilégios contra o olhar. Assim, quando “A reciprocidade do olhar cede lugar à assimetria” (Rouanet, 1988, p. 140), o cenário resultante é tal qual de um pesadelo, como “de um mundo opaco para todos, menos para aquele que tem o monopólio da visão” (Rouanet, 1988, p. 140). É por esse motivo que as medidas de quarentena se comprovam autoritárias, arbitrárias, dissimuladas e excludentes, ao deliberadamente prever (ver com antecipação) os interesses de uns (das autoridades elas mesmas), mas não de outros (dos cegos internados).

No filme, essa assimetria é ainda mais verossímil. A gravação do alto-falante é substituída por um vídeo exibido nos aparelhos de televisão das camaratas. Quando o médico e a mulher dele são levados pelas autoridades sanitárias por uma ambulância, assiste-se, aos 21min06s, na transição entre cenas, a sobreposição de sons: da sirene da ambulância e de uma das melodias do filme, sendo gradualmente substituídas pelas palavras “Atenção. Atenção, atenção” (Blindness, 2008, p. 21min06s). No frame seguinte, o enquadramento médio fechado exhibe, em primeiro plano, o vídeo, com a figura de um homem, em um contexto de um pronunciamento oficial. O plano de fundo contém um logotipo institucional, que sugere se tratar de uma organização de saúde mundial. A imagem do pronunciamento tem baixa resolução e baixa saturação (efeito de um filtro CRT). A iluminação é suave e destaca a personagem, que olha o tempo todo para frente, enquanto dita as regras do isolamento. O esquema de cores

é predominantemente acinzentado e meticulosamente controlado, criando uma atmosfera de ameaça e censura, assemelhando-se muito ao estilo de filmes apocalípticos e distópicos. A voz do homem no vídeo, instruindo os cegos, é firme, mas oscila ligeiramente, pois é apresentada sob diferentes ângulos. E, enquanto faz o reconhecimento do espaço, em nenhum momento o rosto da mulher do médico fica completamente visível para o espectador. Mas, em contrapartida, como se acompanhasse essa personagem, a imagem e o som do televisor, transmitindo as ordens dos militares, aparecem o tempo todo em cada um dos cômodos por onde ela passa, dando uma sensação de vigilância permanente.

Em certo sentido, o que está subentendido da internação das personagens cegas no romance e no filme é isto: a convicção das autoridades de uma visibilidade plena (a hegemonia da visão), cada vez mais orientada por uma perspectiva racionalista técnico-científica, que reduz o humano à mesma lógica cega da máquina; e da invisibilidade do poder dominador, que “vendo tudo e não sendo visto por ninguém” (Rouanet, 1988, p. 129), obscurece a capacidade humana de ver. O que significa que não são apenas os internados que podem ser tomados aqui por cegos. Todas as personagens do romance e do filme que cooperam e trabalham de acordo com esse ordenamento ético-político, na verdade, também estão cegas, mas, principalmente, aquelas que ainda não perceberam que cegaram. No fundo, “É uma grande verdade a que diz que o pior cego foi aquele que não quis ver” (Saramago, 1995, p. 283). *Ensaio Sobre a Cegueira* e *Blindness* tratam precisamente disso.

Da luz à lucidez: porque a cegueira da luz não é para sempre

Em consideração a esses episódios, o que faz as personagens dessas obras verdadeiramente cegas (sobretudo os guardas e os representantes do ministério da Saúde, enfim, as autoridades de Estado em seu conjunto, mas não apenas) não é uma impossibilidade real e concreta de ver, mas sim a falta de ter “uns olhos lúcidos” (Saramago, 1995, p. 290) realmente aptos para ver. A luz, ao invés de proporcionar as condições mínimas necessárias para bem ver, pelo contrário, obscurece a visão. Ela, nesse sentido, é o que definitivamente

Contexto (ISSN 2358-9566) Vitória, v. 1, n. 47, 2025

aprisiona e isola. Equivale a dizer que essa “cegueira não era viver banalmente rodeado de trevas, mas no interior de uma glória luminosa” (Saramago, 1995, p. 94). Cegos pela luz, as personagens, do romance e do filme, por esse motivo, não conseguem ter um olhar verdadeiramente humano sobre aquilo que é olhado. O seu olhar é outro. Por isso, no mais das vezes, ou o seu olhar limita-se à indiferença ou à superfície das coisas ou empenha-se na desumanização e na instrumentalização de todas as coisas.

Com o desenvolvimento da sociedade técnica, o sentido da visão experimentou “uma expansão crescente” (Le Breton, 2016, p. 49). A visão tornou-se essencial. Nesse contexto, por esse mesmo motivo, é crucial ver cada vez mais longe e cada vez mais rápido. “Mas não é um olhar qualquer que a tecnologia aprimora. Trata-se de um olhar racionalizado, padronizado, calibrado por uma busca de indícios de uma ‘visão de mundo’ bastante precisa” (Le Breton, 2016, p. 50). O que está em jogo, segundo esse modelo de realidade, é um ideal de visibilidade que serve principalmente à vigilância e ao espetáculo. A sua principal característica é aceleração e a saturação, até o ponto de perder o sentido de ver. O excesso exaustivo de luz, de imagens e de estímulos visuais por toda a parte esgotam a capacidade humana de ver.

Não é por outra razão que as personagens do romance e do filme estão cegas, uma vez que o ideal de visibilidade vigente na sociedade representada nessas obras é assimétrico e deriva de um projeto de poder. No caso, “Vemos menos o mundo aos nossos pés do que as incontáveis imagens que o mostram através de monitores de toda estirpe: televisão, cinema, computadores ou fotocópias” (Le Breton, 2016, p. 56). Com a visão cada vez mais mediada pela máquina, o resultado é este: a “hipertrofia do olhar” (Le Breton, 2016, p. 53). Tudo isso vai tornando mais indispensável a pergunta: “Quando é a luz que oprime e a penumbra que salva, é possível continuar lutando pela luz?” (Rouanet, 1988, p. 138). *Ensaio Sobre a Cegueira e Blindness*, na sequência de eventos após a fuga do manicômio, parecem oferecer uma resposta indispensável para essa questão.

Referências

BLINDNESS. Direção de Fernando Meirelles. Produção de Andrea Barata Ribeiro, Niv Fichman, Sonoko Sakai. Rio de Janeiro, São Paulo, Toronto, Montevidéu: Focus Features International, 2008. DVD (128min).

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 65-88.

FERREIRA, Sandra. **Da estátua à pedra:** percursos figurativos de José Saramago [online]. São Paulo: Editora Unesp, 2015. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>. Acesso em 24 de jan. de 2025.

JAWORSKI, Adam. **The power of silence:** social and pragmatic perspectives. Londres: Sages, 1993.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos.** Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2016.

LE BRETON, David. **Rostos:** ensaio de antropologia. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 2019.

LOURENÇO, Eduardo. **O esplendor do caos.** Lisboa: Gradiva, 2022.

MEIRELLES, Fernando. Post 5: Sobre malucos e oficinas. 10 set. 2007a. **Diário de Blindness.** Disponível em: <<https://blogdeblindness.blogspot.com/2007/09/post-5-sobre-malucos-e-oficinas.html>>. Acesso em 24 de jan. de 2025.

MEIRELLES, Fernando. Post 6: Sobre cocô, civilização e barbárie. 28 set 2007b. **Diário de Blindness.** Disponível em: <https://blogdeblindness.blogspot.com/2007/09/post-6-sobre-coc-civilizao-e-barbrie_28.html>. Acesso em 24 de jan. de 2025.

MEIRELLES, Fernando. Post 10: Sobre cabeça de vento, narradores e homenagens. 22 out. 2007c. **Diário de Blindness.** Disponível em: <<https://blogdeblindness.blogspot.com/2007/10/post-10-sobre-cabea-de-vento-narradores.html>>. Acesso em 24 de jan. de 2025.

MEIRELLES, Fernando. Post 11: Sobre bobeira, gincanas e posições de câmera. 29 out. 2007d. **Diário de Blindness.** Disponível em: <<https://blogdeblindness.blogspot.com/2007/10/post-11-sobre-bobeira-gincanas-e-posies.html>>. Acesso em 24 de jan. de 2025.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 361-366.

ROUANET, Sérgio Paulo. O olhar iluminista. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 125-148.

SARAMAGO, José. **Ensaio Sobre a Cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARAMAGO, José. **Todos os nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SEIXO, Maria Alzira. Os espelhos virados para dentro: configurações narrativas do espaço e do imaginário em *Ensaio sobre a cegueira*. **Revista de Estudos Saramaguianos**. v. 2, n. 2, p. 99-113, julho, 2015. Disponível em: <<https://estudossaramaguianos.files.wordpress.com/2020/03/rev-de-estudos-saramaguianos-5-maria-alzira-seixo.pdf>> Acesso em 24 de jan. de 2024.